UN MÉDAILLON EN OR PROVENANT DE MERSINE EN CILICIE

André Grabar

EN 1896, N. P. Kondakov fit paraître [1] quelques bonnes reproductions photographiques et une brève description de plusieurs objets de haute époque byzantine qui provenaient de Mersine (l'antique Zéphiron), près de Tarse, en Cilicie. Ces pièces d'orfèvrerie furent offertes, en 1889, par "l'agent (russe ?) de Mersine, Ingrimani" à l'empereur Alexandre III de Russie et déposées depuis lors à l'Ermitage.

Malgré l'intérêt considérable de ces objets, leur publication par Kondakov ne les fit pas entrer dans le circuit des études scientifiques,[2] et je ne crois pas qu'ils aient été jamais commentés ni même utilisés, dans des recherches comparatives.

Le "trésor" de Mersine comprend tout un ensemble de bijoux, et il mériterait d'être examiné dans sa totalité. Mais sur les pages qui suivent nous ne traiterons que d'un seul objet — le plus intéressant à notre avis — un grand médaillon en or décoré de figures et d'ornements (fig. 1). Nous ne mentionnerons les autres objets du trésor que dans la mesure où cela servira l'étude du médaillon.

I. LE MÉDAILLON DE MERSINE ET LES OBJETS PROPHYLACTIQUES

Le Trésor de Mersine réunit plusieurs bijoux qui tous étaient destinés à être portés (fig. 2 et 3): trois colliers, quatre bracelets simples, des bouts et des boucles de ceinturon, deux boucles d'oreille et deux bagues. L'un des colliers, très petit, n'a pu servir qu'à un enfant; les bracelets ont dû appartenir à une femme, et les ornements de ceinturon, à un homme. Il est donc probable que ces bijoux ont servi à trois personnes différentes, la pièce principale, pour chacun d'eux, étant un collier.

Deux de ces colliers supportent une croix, celle de l'enfant était pourvue d'un creux destiné à recevoir un fragment de reliques. Le médaillon qui nous occupe tient la place de la croix, au milieu du plus grand des trois colliers, celui qui a dû appartenir au chef de famille. Il est donc probable, *a priori*, que ce médaillon remplissait aussi le rôle qui, d'ordinaire, est attribué à la croix pectorale des colliers, celui d'un objet prophylactique. D'ailleurs,

[1] N. P. Kondakov, "Russkie klady. Izslêdovanie drevnostej velikoknjažeskago perioda," I *Trésors russes. Recherche sur les antiquités de la période des grands duchés* (St. Pétersbourg, 1896), p. 187 et s., pl. XVIII, XIX et fig. 99 à 102. Cette période va du IXe au XVIe siècle, mais dans son premier volume — le seul paru — Kondakov ne traite que de l'époque pré-mongole: IXe–XIIIe siècle.

[2] Le trésor de Mersine est mentionné, d'après la publication de Kondakov, par W. Dennison, *A Gold Treasure of the Late Roman Period from Egypt*. New York, 1918, p. 103.

comme on le verra, l'image sur le médaillon comprend, en son milieu, une grande croix; l'assimilation du médaillon aux croix pectorales n'en est rendue que plus aisée.

La chaîne qui supporte le médaillon est composée de vingt petits disques légers décorés de reliefs au repoussé. On en trouve trois autres, sur le collier de l'enfant. Confectionnés en feuilles d'or très minces, ces disques présentent – en moins soigné peut-être – la même technique que le grand médaillon du collier du chef de famille.

Les sujets qu'on y déchiffre pourraient donc être en rapport avec l'image du médaillon. Parmi les trois petits disques du collier d'enfant, il y en a un, de forme ovale, qui est décoré d'une figure ailée vue de face qui est certainement un ange. Comme il tient un labarum, il s'agit de l'un des archanges, peut-être du plus populaire de ceux-ci, l'archange Michel, protecteur puissant des nations et des hommes. C'est un médaillon de dévotion chrétienne qui, contrairement aux deux autres petits disques du même collier, n'est en aucun rapport avec les effigies monétaires. Quant à ces deux autres disques, ils reproduisent le revers d'un type courant de monnaie byzantine (les lettres CONOB, inscrites en exergue, attestent que la pièce imitée provenait de l'atelier de Constantinople): un ange debout, vue de profil, y tient une grande croix "latine." Ce type apparait sur les émissions d'Eudoxie et revient souvent, pendant plusieurs règnes, jusqu'à Anastase. Après quelques rares exemples, sous Justin I[er], on ne le retrouve plus, l'ange de profil étant remplacé depuis lors par un ange de face. Le modèle qui a servi à l'orfèvre du collier d'enfant datait donc du cinquième ou du début du sixième siècle. Il a dû être choisi, pour figurer sur un collier, parce qu'il offrait, comme le médaillon ovale, une image d'ange, et, simultanément, une représentation de la croix.

Les petits disques du collier du chef de famille, avec le médaillon, reproduisent tous la même image (fig. 3): c'est une croix, longue et mince, entre les bustes de deux personnages impériaux. Kondakov proposait d'y reconnaître un empereur et une impératrice, mais – en le disant – il faisait suivre "empereur et impératrice" d'un signe d'interrogation. A en juger d'après la photographie, cette hésitation est justifiée, et la présence d'une croix entre les deux bustes n'apporte rien de décisif. Kondakov se décide finalement pour un empereur et une impératrice, parce que l'ensemble, avec la croix, lui rappelle l'avers des monnaies de Justin II et Sophie. Cette identification, rien moins que sûre, lui fournit même son argument majeur en faveur de la date qu'il attribue, avec raison, au Trésor tout entier, y compris le grand médaillon: fin du sixième siècle.

Or cette identification est fausse, car aucune monnaie de Justin II et Sophie ne les figure, comme sur les disques du collier. Sur la plupart des émissions, la croix qui apparait entre les deux personnages est une petite croix "grecque," qui ne ressemble point à la croix longue et étroite des disques de Mersine. Une croix de proportions semblables apparaît sur certaines autres émissions du même Justin II, mais alors elle surmonte un globe que tiennent ensemble l'empereur et l'impératrice trônant; [3] or, à Mersine on ne voit ni le globe ni ce mouvement commun aux deux figures. Enfin, les bustes des deux personnages, sur les petits disques, sont coupés autrement que sur les monnaies de Justin II et Sophie.

Kondakov a dû penser aux monnaies de ce couple impérial, parce que c'est là que, pour la première fois en numismatique, on voit l'impératrice trôner à côté de son mari (ainsi que la croix représentée entre eux deux). Mais deux autres hypothèses pourraient être envisagées également. Ou bien, il s'agirait de deux bustes masculins — empereurs corégnants, l'empereur principal et l'auguste — et alors on rapprocherait cette image des compositions monétaires de Théodose ou d'Anthème: [4] l'empereur et son second y tiennent ensemble une grande croix latine; sur la monnaie théodosienne, les couronnes des personnages sont différentes, comme sur les petits disques de Mersine. Cependant, je ne connais pas de version de cette image monétaire qui montrerait les deux empereurs corégnants en *bustes*.

Quant à l'autre hypothèse, elle consisterait à identifier les deux personnages séparés par une croix, comme Constantin et Hélène. Il ne s'agirait plus d'imitation d'une monnaie (on vient de voir d'ailleurs qu'aucune monnaie connue n'offre de pendant au type iconographique des petits disques de Mersine, tandis que le collier d'enfant nous a apporté la preuve que tous les petits disques ne s'y inspiraient pas nécessairement d'images monétaires), et même en dehors de la numismatique nous ne connaissons aucun exemple de l'image conjointe de Constantin et Hélène, avec la croix, avant le dixième-onzième siècle. Mais des textes qui remontent au huitième-neuvième (dans les Παραστάσεις σύντομοι χρονικαί de Regel) [5] décrivent, à Constantinople, quatre groupes sculptés qui figuraient Constantin et Hélène avec la croix, et

[3] Tolstoï, *Monnaies byzantines*, IV, pl. 31–32. Wroth, *Catalogue Brit. Mus.*, I, pl. XII, 7, 8, 10, 11, 14; XIII, 6, 9.

[4] Théodose Ier: Cohen [2], VIII, p. 154. Tolstoï, *l.c.*, p. 81 (Sabatier, pp. 11–12, attribue ce type à Théodose II). Anthème: Tolstoï, p. 112.

[5] Voir les pp. 31 (*in Foro*), 38 (*in Milio*), 54 (*in Bovo*), 55 (*in Contariis*). Des textes moins anciens ajoutent d'autres sculptures (p. 169 *in Diippio*). C'est le groupe du *Forum* qui évoque surtout l'image habituelle au moyen âge de Constantin et Hélène encadrant la croix, qu'ils tiennent ensemble.

ces groupes semblent très antérieurs à ces descriptions. Il y a de fortes chances à ce que ces sculptures remontassent aux premiers siècles de l'histoire de Constantinople, lorsqu'on y élevait encore, fréquemment, des statues monumentales sur les places publiques. Or, dans ce cas, le type iconographique de Constantin et Hélène tenant ensemble la croix, type qui ne nous est attesté dans l'art que par des copies du moyen-âge, aurait à être reculé de plusieurs siècles et attribué à la Basse Antiquité (comme l'image de l'empereur régnant et de l'impératrice son épouse tenant ensemble la croix, qu'on connait depuis Justin II).[6] Les petits disques du collier de Mersine pourraient alors en offrir une réplique. Cette hypothèse établirait un lien entre ces disques et les médaillons prophylactiques dits "Constantinata" auxquels nous viendrons tout à l'heure, ce rapprochement étant justifié de toute façon, car chacun des vingt petits disques se trouve muni, en exergue, de la légende invariable: VΓIA (*ὑγίεια*), "santé." Ce souhait de santé au porteur d'un bijou est courant, comme on sait, sur les porte-bonheur.

Autrement dit, l'auteur du collier du chef de famille (celui qui supporte le grand médaillon) et l'auteur du collier d'enfant, ont été également animés par des préoccupations d'ordre prophylactique. Cette même intention explique aussi la présence d'un monogramme, sur une boucle de ceinturon (fig. 4). Le monogramme se déchiffre: KVPIE BOHΘEI (*κύριε βοήθει*), "Seigneur, ayez pitié" (du porteur du ceinturon). Signalons, en outre, sur le collier d'enfant, deux pendentifs en forme de "dent de loup" (ou dent de fauve, en général), qui est un type d'amulette fréquent, et rappelons le nombre des images de la croix sur les trois colliers (vingt-et-une croix sur le collier du chef de famille, trois sur celui de l'enfant, et une sur le troisième collier), pour conclure que les bijoux de Mersine, dans leur ensemble, se rattachent très étroitement à la grande catégorie des objets prophylactiques.

Nous aurons à tenir compte de cette conclusion, dans notre étude du grand médaillon qui va suivre. Il est probable, en effet, que l'image du médaillon (il tient la place d'une croix, v. *supra*) ait eu également une valeur prophylactique, et un texte byzantin du onzième siècle, nous mettra peut-être sur la voie d'une interprétation satisfaisante de cette image et de l'objet qu'elle décore. Ce texte est compris dans une lettre d'un fameux théologien et philosophe byzantin, Jean Italos, adressée à un médecin de la capitale "doyen de la Faculté de médecine." Voici ce passage de la lettre que je reproduis dans la traduction du R. P. V. Laurent: [7]

[6] Cf. *supra*, p. 29, note 3.

[7] Texte original: J. Cramer, *Anecdota graeca e codicibus manuscriptis bibliothecarum Oxoniensium* (Oxford, 1836), pp. 190–191. Traduction française et étude: V. Laurent,

". . . L'objet m'est venu en cadeau de l'un des puissants. J'ajoute, pour te prouver son excellence, qu'il a orné des poitrines impériales. Tu as là sa première noblesse. Une seconde, c'est d'être d'or, non toutefois absolument ni d'une seule qualité. La monture est en or des plus brillants, tandis que le phylactère pectoral est d'or le plus précieux, et tu n'en trouveras ni de meilleur ni de plus pur.

"Et de qui l'inscription? Elle est . . . du plus impérial, du plus pieux et du meilleur des empereurs. Car c'est de Constantin et Hélène, les très divins, qu'elle porte l'empreinte. Au revers (figure) le Christ sous des traits on ne peut plus romains, tels qu'en ce temps là on les gravait. Tout autour de la ligne de circonférence, il y a des signes en lettres qui ne sont pas grecques. Je pense que ces caractères là sont romains . . .

"Tu garderas cette pièce, non seulement comme un préservatif contre la perverse nature, en tant qu'ayant gravé (sur soi) la croix, arme victorieuse. Car elle contient, en plus, une force indicible propre à cet objet même. Elle n'est pas le produit d'un art magique quelconque comme les Chaldéens et les théurges assyriens en fabriquent beaucoup, mais elle vient d'une vertu divine émanée des instruments de forge et (celui) qui la porte sera invulnérable contre la peste. Nul besoin de (remèdes), de purgatifs, de changement d'air ou de toute autre ordonnance de ce genre, si tu portes la monnaie de Constantin.

"En effet, après l'avoir entouré d'un cercle extérieur d'or relié par un filet, comme tu vois que c'est fait, tous le portent sur la poitrine, pour détourner, comme l'a dit quelqu'un des nôtres, l'ensemble des maux qui les menacent . . . Pour toi, cependant, tu lui ajouteras des perles: en haut deux grandes au point de jonction du filet d'or; à la circonférence de plus petites de manière à entourer ce divin nomisma. Telle était en effet sa décoration primitive, mais l'usage a effacé les perles . . . Je donne la pièce sans celles-ci (les perles), non comme de l'or, mais comme une monnaie impériale investie d'une puissance indicible."

Nous apprenons ainsi que des théologiens ecclésiastiques de Byzance, comme Italos, accordaient toute leur confiance à des amulettes ornées des images de la croix "arme de la victoire" et "du très pieux et du meilleur" des empereurs Constantin avec sainte Hélène. Cette amulette leur en imposait d'autant plus qu'elle était en or, car l'or — selon une croyance fort répandue — a par lui-même un pouvoir apotropaïque particulier. Nous apprenons

---

Numismatique et folklore dans la tradition byzantine, in *Cronica Numismatica și Archeologica*, n° 119–120 (Bucarest, 1940), tirage à part, à l'Institut Byzantin d'Amérique, à Paris. Je n'ai pu consulter Ph. Koukoulès, in *Laographia*, VI, 1917, p. 218.

aussi que les empereurs et impératrices de son temps portaient des médaillons prophylactiques de ce genre et que, par ailleurs, celui que décrit Italos était enfermé dans un cadre d'or, comme le médaillon de Mersine.

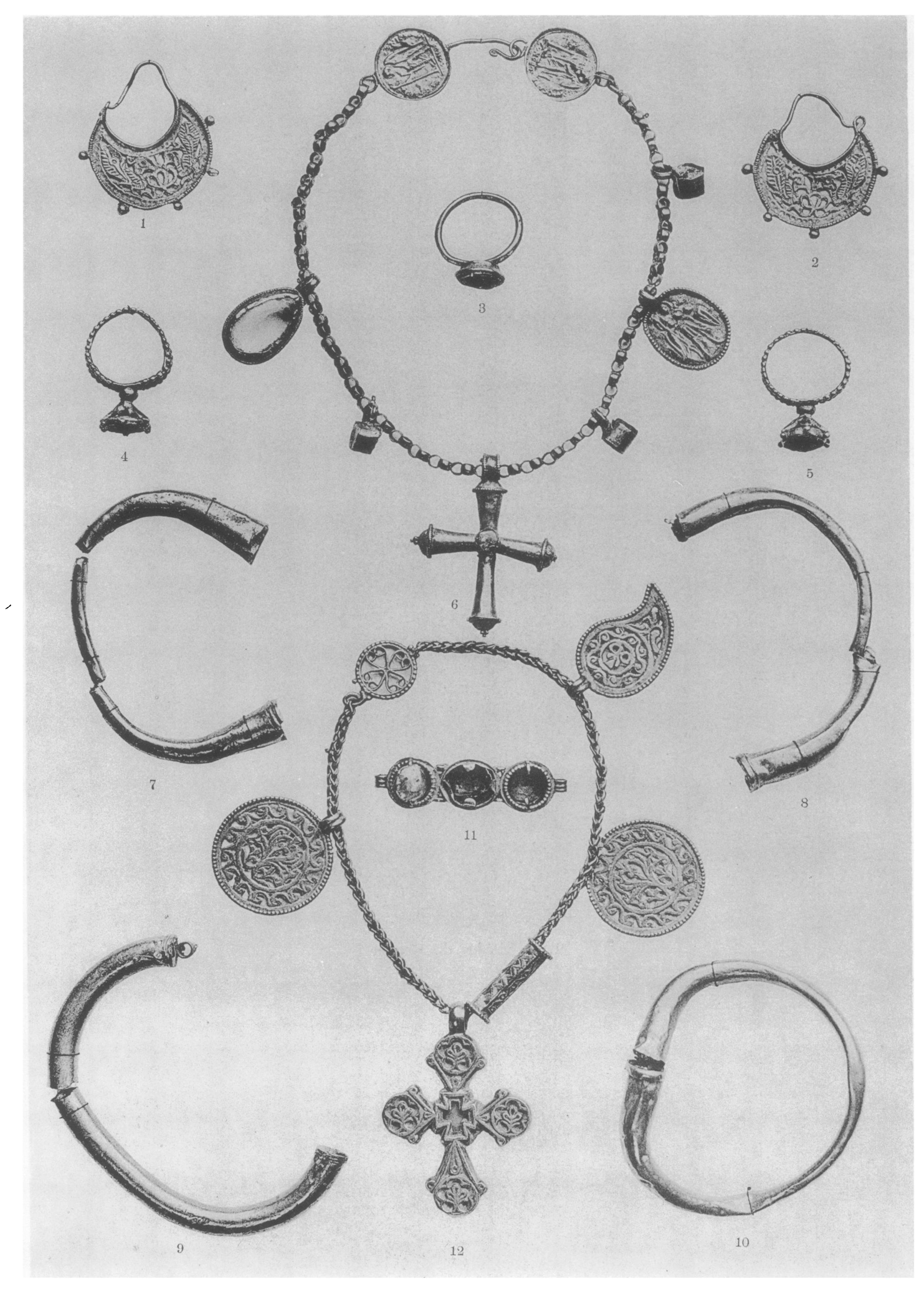
Selon Italos, l'amulette qu'il envoyait au médecin portait au revers une image du Christ accompagnée d'une inscription en langue latine; ce qui, selon une juste remarque de T. Bertelè, suppose une oeuvre qui ne saurait être antérieure à la fin du septième siècle (accompagnée d'une inscription latine l'image du Christ n'apparait pour la première fois en numismatique que sous Justinien II). Elle pourrait être postérieure, puisque le Christ au revers des monnaies byzantines, et la légende en langue latine s'y sont maintenus pendant plusieurs siècles. Toutefois, entre le septième et l'onzième siècle (époque où écrivait Italos) on ne connait pas d'émissions byzantines avec, à l'avers, la double image de Constantin et Hélène tenant la croix. Le médaillon-amulette d'Italos n'était donc pas une monnaie régulière, mais un objet confectionné tout exprès pour servir d'objet prophylactique, et à ce titre il rejoint les "constantinata" qui nous sont conservés, c'est-à-dire des médaillons qui montrent précisément les sujets indiqués par Italos: [8] le Christ (trônant) d'un côté, Constantin et Hélène avec la croix, de l'autre. Mais à la différence de la description d'Italos, on n'y trouve aucune légende auprès du Christ, tandis que les noms des deux personnages impériaux apparaissent souvent auprès de leurs effigies respectives. Ces médailles dateraient de l'époque des Comnène. Elles ne sauraient en tous cas être antérieures au onzième siècle. Mais cela n'implique nullement qu'il n'y en a pas eu avant cette époque. Déjà l'amulette de Jean Italos, décrite au onzième siècle et ornée d'une inscription latine, a été probablement plus ancienne, et d'autres ont dû la précéder, si, comme le dit Italos, on appréciait spécialement, à cause de son efficacité prophylactique, non seulement l'image de la croix, mais aussi celle du très pieux et excellent empereur Constantin. Or, si cette tradition s'est maintenue jusqu'au plein moyen âge, pour provoquer la création d'amulettes nouvelles à sujets constantiniens, n'est-il pas vraisemblable qu'aux siècles plus rapprochés de Constantin la réputation des images de cet empereur avec la croix était déjà aussi grande? Au Palais de Constantinople et au sein de l'Eglise, la gloire du fondateur de l'Empire chrétien et de Constantinople n'a faibli à aucun moment.

Constantin a dû attirer les amateurs de porte-bonheur, à l'époque chrétienne, pour les mêmes raisons que les rois Salomon et Alexandre, princes réputés pour leur puissance surhumaine, que, des siècles durant, on figurait

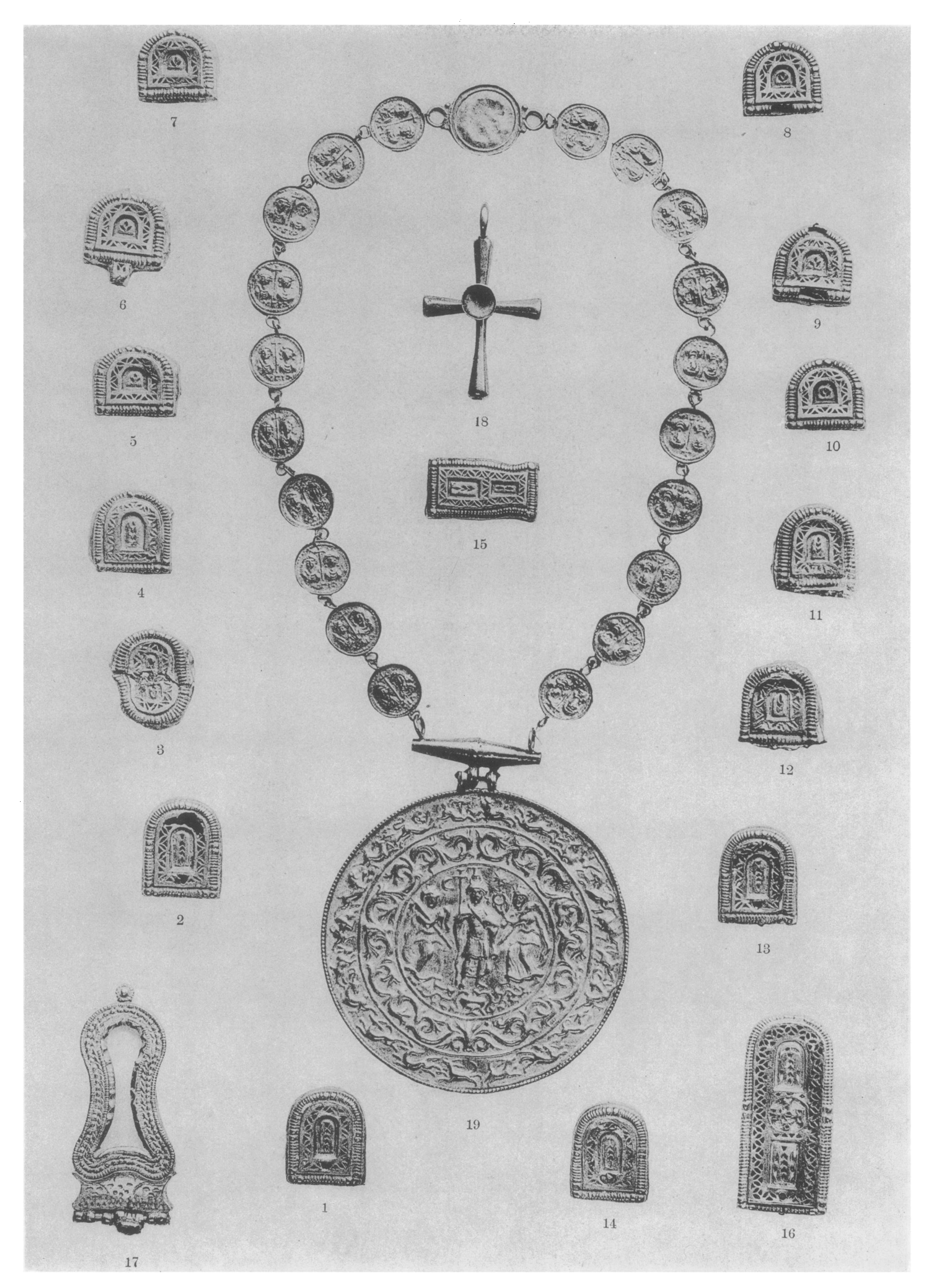
[8] En dernier lieu: Laurent, *l.c.*, et surtout T. Bertelè, *Costantino il grande e S. Elena su alcune monete bizantine*, in *Numismatica*, 4–6 (Pérouse, 1948), pp. 91–95, avec fig.



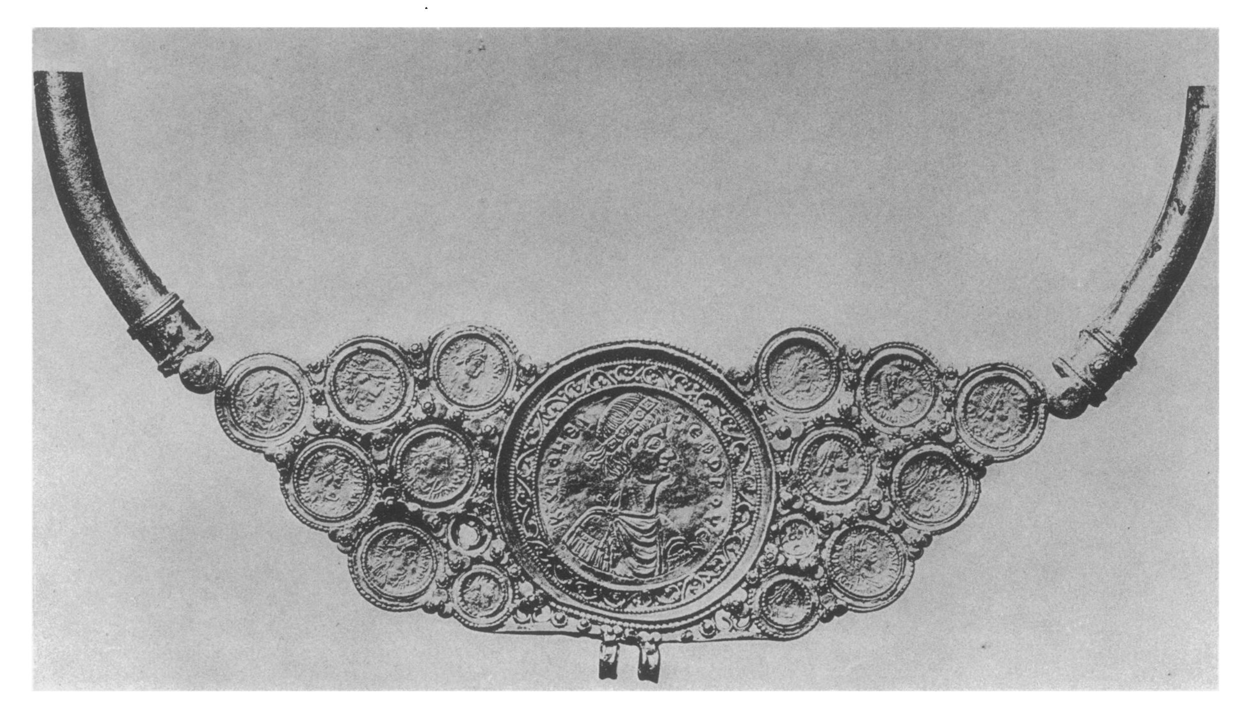
1. Médaillon de Mersine



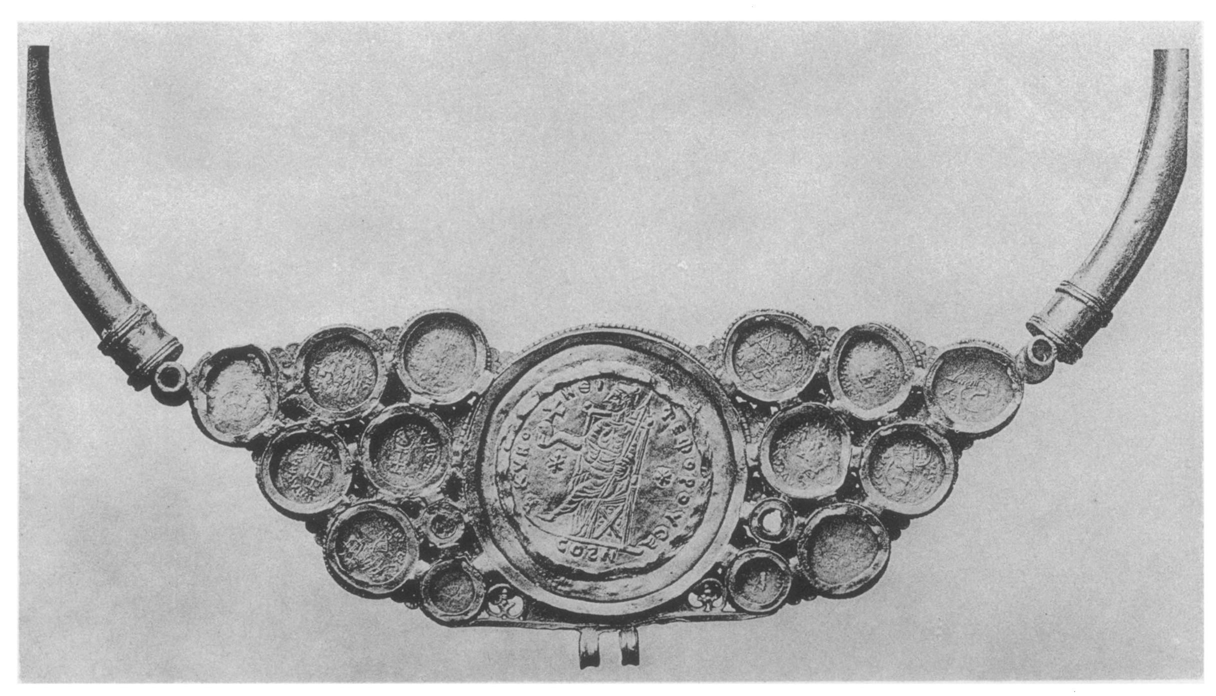
2. Trésor de Mersine



3. **Trésor de Mersine**



4. Collier d'or de l'ancienne collection Gans. Avers



5. Collier d'or de l'ancienne collection Gans. Revers



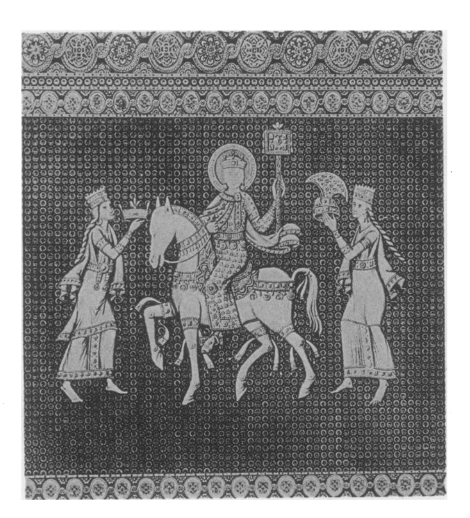
6. Médaille en or du Cabinet Numismatique de Vienne



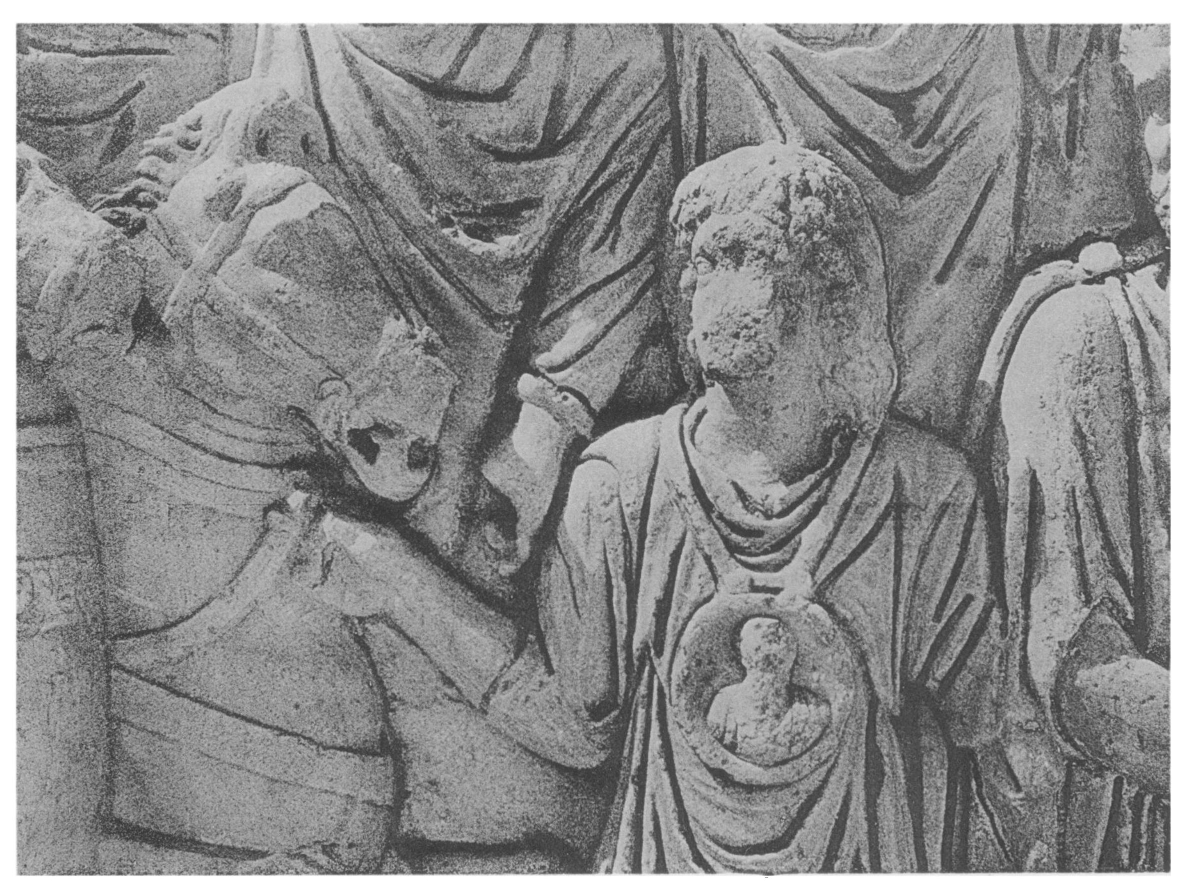
7. Sardoine de Licinius au Cabinet des Médailles à Paris



8. Psautier Chludov: Psaume 59.6



9. Tissu à la Cathédrale de Bamberg



10. Leptis Magna. Arc de Triomphe de Septime Sévère



11. Solidus de Constantin



12. Bronze de la Phénicie romaine. IIIe siecle

sur les amulettes.[9] N'était-il pas le vainqueur miraculeux du paganisme séculaire de Rome, et sainte Hélène n'avait-elle pas rendu aux chrétiens le plus grand des apotropées, la croix du Golgotha? Il était donc en quelque sorte normal si à Byzance on confectionnait des amulettes avec des effigies de Constantin et Hélène, ou si l'on faisait passer pour des effigies de Constantin des images d'autres empereurs (cas cité par Italos), pour en faire des porte-bonheur. Il n'y avait donc rien, dans ces procédés, qui ait été lié à une époque déterminée, telle que l'onzième et le douzième siècle? Des "constantinata" plus anciens sont parfaitement possibles, et c'est pourquoi nous avons pu proposer d'identifier les bustes d'un empereur et d'une impératrice séparés par une croix, sur les vingt petits disques du grand collier de Mersine, avec une image de Constantin et Hélène. Iconographiquement, c'est bien, dans ses grandes lignes, la figuration habituelle de ces deux personnages impériaux, tandis que la légende qui les accompagne (ΥΓΙΑ) en certifie la valeur prophlyactique. Selon nous, on est en présence d'une première version du "constantinaton," tel que, jusqu'ici, on le connaissait seulement à partir de l'époque des Comnène.

Mais on pourrait, me semble-t-il, aller plus loin et supposer que le grand médaillon du collier principal a pu y remplacer la croix-apotropée habituelle, *parce que* le personnage figuré sur ce médaillon avait été, lui aussi, considéré comme une représentation de l'empereur Constantin. Assimilé à un "constantinaton" *sui generis*, le médaillon devenait un porte-bonheur qui avait sa place normale au milieu d'un collier.

Une telle interprétation du médaillon de Mersine, quant à sa valeur religieuse, nous facilitera l'explication de l'image qui le décore et qui est un hapax.[10]

[9] *Historia Augusta, Triginta tyranni,* XIV, 4–6. Campbell Bonner, *Studies in Magical Amulets Chiefly Graeco-Egyptian,* University of Michigan Studies, Humanistic Series, vol. XLIX (Ann Arbor, 1950), pp. 208–209. A. Alföldi, *Die Kontorniaten* (Budapest, 1943), p. 14 et s., 39; pl. III et s. Jean Chrys., *Ad illuminandos,* II, 5: Migne, *P.G.*, 49, col. 240, Cabrol, *Dict.*, s.v. "amulettes:" 1, 2, pp. 1790–1791, fig. 475, 476; p. 1847 et s., fig. 506.

[10] Seule, une étude exhaustive du Trésor dans son ensemble, faite sur les pièces originales, pourrait en permettre la datation définitive. Kondakov attribuait le Trésor à la fin du VI[e] siècle (cf. *supra,* p. 28), ce qui me paraît très raisonnable. Je pense notamment à la technique et aux ornements des disques perforés (fig. 2 ou 3) et au genre d'ornements-entailles qui décorent les bouts et les boucles des ceinturons: les uns et les autres sont typiques pour les bijoux byzantins du VI[e] siècle, tels que les objets du fameux trésor von Gans, aujourd'hui dispersé (le Metropolitan Museum, la Freer Gallery et la Morgan Collection en possèdent la plus grande partie): Dennison, *l.c.*, pl. XXVI, XXVII, XXX, XXXI, XXXIV et s., XXXIX et s., XLII–XLIV, XLVIII–XLIX. D'autres exemples: *Early Christian and Byzantine Art,* Catalogue de l'Exposition à la Walters Art Gallery, à Baltimore, 1947, pl. LX, 434, LXII, 488. LXIII, 424, LXVII, 450, 468, 469, LXVII, 467, 467a.

II. LE MÉDAILLON DE MERSINE – L'IMAGE

Le médaillon – qui a huit centimètres de diamètre – est découpé dans une feuille d'or très mince, qui n'a pu être décorée de reliefs au repoussé que d'un seul côté. Malgré certaines irrégularités dans le tracé des cadres circulaires successifs, qui organisent la surface du médaillon, les reliefs sont d'une facture qui ne manque ni d'élégance ni de qualités plastiques. Technique et style dénoncent une oeuvre de la fin de l'Antiquité: les usages de l'art classique y gardent encore tout leur prestige, mais l'orfèvre réussit mieux les ornements que les figures, et tend à une interprétation décorative de la frise des animaux.[11]

Le disque, confectionné avec une seule feuille d'or, comprend une image centrale et un cadre à deux anneaux concentriques. Il imite visiblement une de ces pièces d'orfèvrerie, fréquentes dans l'Antiquité, qui réunissaient un médaillon d'or massif et un cadre léger.[12] On connait d'ailleurs d'autres imitations du même genre, par exemple, sur un collier du sixième siècle de l'ancienne collection von Gans, dont la pièce centrale est une reproduction, sur une feuille d'or très mince, d'une grande médaille authentique (fig. 4 et 5).[13] Par analogie, on pourrait supposer que l'image circulaire du médaillon de Mersine reproduit, elle aussi, l'un des côtés d'une médaille massive. Mais faute de spécimens connus de pièces monétaires de ce type, on ne saurait retenir cette hypothèse. Au contraire, l'inscription prophylactique, sur l'imitation de médaille du collier von Gans [KV(ριε) BOHΘEI TE (pour τῇ) ΦOPOVCA (pour φορούσᾳ)],[14] apparente cet objet médaillon de Mersine, quant à la fonction de porte-bonheur qui leur est commune.

L'image centrale, à Mersine, figure un groupe symétrique de trois personnages: [15] une figure en attitude frontale et deux autres qui l'encadrent et

[11] La qualité d'exécution des reliefs est supérieure à celle des pseudo-médailles au repoussé de l'ancienne collection von Gans, des médaillons à sujets chrétiens provenant d'Adana et des ampoules de Terre Sainte.

[12] W. Froehner, *Les médaillons de l'Empire Romain* (Paris, 1878), p. 22, 23, 34, 37, etc., etc.; Kenner, in *Jahrbuch der Kunsthist. Samml. des allerhösten Kaiserhauses*, IX (Vienne, 1889), p. 139 et s., XI (1890), p. 53 et s.; Götze, in *Amtliche Berichte aus den Kunstsamml.*, XXXV (Berlin, 1913), p. 66 et s., notamment figs. 46–48; Dennison, *l.c.*, pl. XV, XVI et les exemples cités p. 103 et s., ainsi que les colliers signalés à notre note suivante. Sur la façon de porter des médaillons impériaux, voir le relief de l'arc de Septime Sévère, à Leptis Magna: le "génie de la légion" (?) en porte un à son cou (nos figures 10 et 11).

[13] Dennison, *l.c.*, p. 109 et s., 121 et s., pl. I, VI, VII, X–XIII, XVII. Ces deux colliers portent des inscriptions prophylactiques (v. *infra* dans mon texte).

[14] *Ibid.*, p. 122.

[15] En exergue, sous les pieds du personnage central, est représenté un vase d'où s'échappent deux tiges qui se développent en rinceaux. Ce motif me paraît être purement décoratif.

qui s'inclinent légèrement devant elle. L'identification des personnages latéraux ne présente aucune difficulté; celle de droite (pour le spectateur) porte une couronne à rayons — c'est une personnification du Soleil; celle de gauche est coiffée d'un croissant, c'est la Lune. On aperçoit d'ailleurs, au-dessus de leurs têtes, respectivement une étoile à huit rayons et un autre croissant. Le Soleil et la Lune personnifiés tiennent en outre, chacun, une torche allumée et fumante; la longue et légère tunique sans manches qu'ils portent est typique pour les génies et les personnifications dans l'art de la Basse Antiquité. Mais sur l'objet de Mersine, le Soleil et la Lune portent aussi, par dessus la tunique, un manteau rejeté sur le dos, et qui probablement, relève la dignité des deux personnifications assimilées à des princes, à cause de la puissance propre à ces astres et qu'ils mettent au service du personnage central. En effet, le Soleil présente à la figure du milieu une couronne d'un type spécial (v. *infra*); la Lune s'incline en adoration devant elle et tend dans sa direction, par un geste rituel de vénération, ses deux bras recouverts d'un pan de son manteau. Cette iconographie des deux astres personnifiés suppose évidemment qu'ils se trouvent subordonnés au personnage central. La signification de la scène tout entière dépend donc de l'identité de celui-ci. Or, en l'absence de toute inscription, les caractéristiques de l'iconographie de ce personnage sont à peine suffisantes pour écarter toute hésitation entre deux interprétations possibles: Christ ou empereur.

Il s'agit bien d'une figure, debout et de face, qui porte le costume d'un général romain (cuirasse et manteau) et qui tient, dans la main gauche, une sphère, tandis que de l'autre il serre la haste d'une longue lance qu'une petite barre transversale, à son extrémité supérieure, transforme en croix. Le ruban d'un diadème aux bouts flottants est posé sur les cheveux abondants de ce personnage, qui reçoit en outre, du haut du ciel, une autre couronne: on voit, en effet, une main divine descendre d'un minuscule segment du ciel, pour la poser sur la tête du porteur du diadème (seul le manque de place explique, évidemment, les dimensions réduites de cette couronne). En comptant la couronne offerte par la personnification du Soleil, il se trouve par conséquent que le personnage central du médaillon porte ou reçoit simultanément trois couronnes différentes. Celle que lui tend le Soleil est d'un type particulier: c'est un anneau massif muni d'une fermeture plus mince et à laquelle sont suspendues trois pendeloques en forme d'amande. Il s'agit probablement d'un *torques* — μανιάκιον, c'est-à-dire d'un collier en or ou en argent qui, dans l'armée romaine et byzantine, était un insigne honorifique attribué à des militaires à titre individuel ou collectif

(par exemple aux gardes du corps de l'empereur).[16] Les ornements qui enrichissaient le *torques* devaient varier selon le grade des titulaires. Ils pouvaient être de forme différente,[17] et être plus ou moins nombreux.[18] Le Livre des Cérémonies (II, 52, 708), au dixième siècle, mentionne un *μανιάκιον χρυσοῦν τρίκομβον*, c'est-à-dire muni de trois boules ou noeuds et qui, par conséquent, pouvait rappeler le *torques* du médaillon de Mersine.[19] Du temps du Porphyrogénète, l'empereur s'en servait pour l'investiture de certains dignitaires. Comme d'autres éléments du costume militaire, ce collier était venu rehausser l'uniforme des dignitaires de la Cour. Mais à l'époque ancienne, qui nous rapproche de la date du médaillon, le *torques* servait à l'investiture des empereurs. Les témoignages directs des textes se rapportent aux cinquième et sixième siècles,[20] mais l'usage a pu s'étendre à une période beaucoup plus longue et qui correspondait probablement à la période pendant laquelle les rites de la proclamation d'un empereur commençaient par une cérémonie militaire, au Champ de Mars ou à l'Hippodrome. Le médaillon de Mersine est, à ma connaissance, le premier monument archéologique qui reflète cette cérémonie au cours de laquelle un *campidoctor* remettait à l'empereur désigné son propre *torques*: à côté du *paludamentum* et des chaussures pourpres, ce collier honorifique comptait parmi les insignes du pouvoir suprême que l'armée conférait à son élu, avant qu'il ne fut consacré, par d'autres rites (y compris la bénédiction par l'Église) et d'autres insignes, en dehors du camp militaire.[21] Si la main de Dieu avec sa couronne correspond au rite de la consécration par l'Église (que

[16] Quelques représentations célèbres de ces *torques* portés par des soldats, principalement par des gardes du corps des empereurs: plat de Théodose I[er] à Madrid, plat de Kertch à l'Ermitage, plat de Chypre au British Museum (Saint Serge), mosaïque à St.-Vital à Ravenne (offrande de Justinien), mosaïque à St-Démétrios à Salonique (saint Serge), icone des saints Serge et Bacchus à Kiev, miniatures de l'Evangile de Rossano (scènes avec Pilate), plusieurs diptyques consulaires (Delbrueck, *Consulardiptychen*, Texte, fig. 1, 2 et n[os] 2, 45, 47, 62).

[17] Le plus souvent, ils ont la forme de boules ou de disques, mais on voit aussi des motifs ovales (Delbrueck, *Consulardiptychen*, n° 45) et rectangulaires.

[18] *Torques* à cinq disques: plat de Chypre, saint Serge: Dalton, *Byz. Art and Archeology*, fig. 360. *Brit. Mus.*, *Catalogue of Early Christian Antiquities* (1901), pl. XXIV, n° 398.

[19] Cf. le commentaire de Reiske: Const. Porphyr., *De cerim.* (Bonn), p. 828.

[20] Libanius, Oraison funèbre de Julien: *Oratio*, XVIII, 99 éd. Foerster, II, pp. 278–279. Corripus, *Laud. Justini*, II, 130 et s., éd. Partsch, p. 130–131. *De caerim.*, I, 91, p. 411 (Léon I[er]); I, 92, p. 423 (Anastase); I, 93, p. 429 (Justin). L'image du médaillon offre un pendant à ces descriptions. Il est vrai qu'une croix remplace la lance des textes, mais comme on le verra plus loin, la croix du médaillon est plutôt une espèce de lance à manche cruciforme. Sur le couronnement avec *torques*: O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniel* (Jena, 1938), p. 11 et s., 20 et s.; W. Ensslin, in *Klio*, 35 (1942), pp. 268–298.

[21] Voir les textes cités à la note précédente, notamment dans Treitinger, *l.c.*

les textes signalent à partir du cinquième siècle), l'image du médaillon offrirait une espèce de synthèse de tous les actes d'une proclamation d'empereur, pendant la haute époque byzantine. Mais on aurait tort probablement d'interpréter de cette façon trop précise le motif de la main de Dieu couronnant, car l'iconographie monétaire, où ce motif apparaît d'abord, ne le lie nullement à un commencement de règne.[22] Il s'agit sûrement d'un symbole de la délégation *permanente* du povoir par Dieu à l'empereur; symbole qui, tout comme celui de la croix ou du labarum qu'il porte dans ses mains, a la valeur d'une proclamation de la fidélité chrétienne du souverain. Par analogie, il faudrait sans doute en dire autant du thème iconographique de la remise d'un *torques* qu'on trouve sur le médaillon de Mersine: quoiqu'inspiré par un rite de proclamation d'empereur, il a dû se transformer également en symbole du pouvoir suprême, qui n'évoque plus le moment précis du commencement d'un règne. C'est pourquoi, justement, une personnification du Soleil a pu être chargée de la remise du *torques*, car ce n'est certainement pas à un moment déterminé dans la carrière du personnage couronné que fait allusion son investiture par le Soleil et son adoration par la Lune, mais bien à la constance de son pouvoir de maître de l'Univers recevant l'hommage des astres célestes. Les gestes de soumission au Cosmocrator des deux personnifications astrales ne font que doubler les signes de l'étoile solaire et du croissant lunaire qui, sur le médaillon, s'inscrivent au dessus des deux personnifications. Or, nous savons par de nombreux exemples, païens et chrétiens, que, à la fin de l'Antiquité et au moyen âge, ces deux signes, lorsqu'ils encadrent l'image d'un dieu ou d'un prince, en proclament la puissance universelle et éternelle.[23] Tout compte fait, par conséquent, la scène symbolique du médaillon ne saurait être interprétée comme un reflet d'un évènement précis, mais comme une représentation abstraite du règne cosmique du personnage central, le Soleil et la Lune personnifiés figurant l'Orient et l'Occident, c'est-à-dire la totalité de l'*orbis terrarum*.

Ce personnage anonyme aurait pu être pris pour le Christ. En effet, pour figurer l'universalité de son pouvoir, les iconographes paléochrétiens et, à

[22] Sauf erreur, la main divine couronnant apparait d'abord sur le grand médaillon de Vienne où Constantin se tient au milieu de deux de ses fils, eux aussi couronnés, mais par une Victoire et une Vertu (fig. 6). Cette médaille ne saurait commémorer le couronnement de Constantin Ier.

[23] Franz Cumont, in *Rev. Hist. Relig.*, I (1896), p. 435 et s.; in *Rev. de Philol.*, 26, 1902, p. 8; *Études Syriennes*, p. 81, 188–189. Sur la symbolique des images de Sol et Luna appliquée à l'idée du pouvoir universel au moyen âge: Kampers, *Vom Werdegang der abendländischen Kaisermystik*; p. 6 et s. Même symbolique sous le Bas Empire: H. L'Orange, *Der Bildschmuck des Konstantinsbogens* (Berlin, 1939), pp. 179–180. J. Kollwitz, *Die oströmische Plastik der Theodos. Zeit* (Berlin, 1941), p. 43.

leur suite, ceux du haut moyen âge, l'ont bien représenté flanqué des deux signes astraux.[24] Inspirés par la même imagerie de la fin de l'Antiquité, ils ont assimilé la notion de puissance suprême à celle de la victoire, et imaginé le Christ en costume d'empereur romain et armé d'une lance crucifère.[25] Enfin, ils ont emprunté à l'imagerie princière du Bas Empire le motif de la main divine consacrant,[26] pour rappeler la participation de Dieu le Père à l'oeuvre du Fils et pour exprimer, dans les termes iconographiques de l'époque, la gloire du Rédempteur (vainqueur de la mort, il avait à être couronné). Cependant, on ne trouve dans aucune image paléo-chrétienne et médiévale de haute époque de personnification du Soleil et de la Lune qui auraient la même taille que le Christ et qui – sans parler des gestes précis de ces personnifications, qui sont sans analogie en iconographie chrétienne – seraient mises en rapport direct avec la figure du Christ. Malgré toutes les audaces de l'art paléochrétien, si ouvert aux influences de l'imagerie contemporaine, l'ordonnance de la scène du médaillon infirme l'hypothèse qui verrait, en son milieu, une image du Christ. Le ruban du diadème avec ses bouts flottants et la sphère portée par le personnage central parleraient également contre cette identification. Car les usages iconographiques de la haute époque chrétienne (et même du moyen âge, mais à Byzance seulement) ont fait porter ces insignes du pouvoir suprême du Christ, non pas par le Christ lui-même mais par ses acolytes, les anges.[27] Ces insignes, qui avaient encore toute leur valeur symbolique dans la réalité de la

[24] Quelques exemples chrétiens de haute époque: portes de Ste.-Sabine à Rome (Sol et Luna personnifiés, avec des torches allumées, de part et d'autre d'une rayon qui descend d'une figure du Christ auréolé, dans une théophanie-vision). Diptyque impérial au Louvre dit Barberini (Sol et Luna, ainsi qu'une étoile, entourent le buste du Christ, dans un médaillon). – Miniature de l'Ascension, dans l'Evangile de Rabula (Sol et Luna personnifiés apparaissent aux coins supérieurs de la scène, auprès du cadre; comme sur le médaillon de Mersine, le Sol est à droite du spectateur).

[25] Principaux exemples: stuc au-dessus d'une fenêtre, au Baptistère des orthodoxes à Ravenne; mosaïque (très restaurée) dans la Chapelle Archiépiscopale de la même ville. D'autres monuments semblables: Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, p. 237, 239. Ajouter la miniature du Psautier d'Utrecht qui correspond à Ps. LXI (62): éd. De Wald, pl. LVI.

[26] Je pense au motif (fréquent à partir du V[e] siècle, mais qui apparaît au IV[e]) de la main divine descendant du ciel une couronne, sur la tête du Christ, de son monogramme ou d'un saint. Sarcophages: Le Blant, *Sarc. de la Gaule*, pl. XII, 4; XXXIII, 1; mosaïque du baptistère de Soter à Naples (monogramme): Van Berchem et Clousot, *Mosaïques chrétiennes*, fig. 119; mosaïque de Saint Victor, dans sa chapelle auprès de St-Ambroise à Milan (*ibid.*, fig. 124); *Capsella argentea africana: Bull. arch. crist.*, 1887 ou *Bull. Monum.*, 1889 ou Cabrol, *Dict.*, I, fig. 148.

[27] Premiers exemples d'archanges représentés en empereurs et accompagnant, plus ou moins directement, une image du Christ: mosaïques à St-Apollinaire in Classe (deux archanges à l'entrée de l'abside); San Michele in Affricesco (deux archanges dans l'abside), les deux à Ravenne. Comme on sait, la deuxième de ces mosaïques, a été transportée à Berlin, au XIX[e] siècle.

vie de l'Empire, représentaient peut-être d'une façon trop nette, pour les contemporains, le pouvoir politique sur terre. On ne pouvait donc pas, sans diminuer le Christ, le charger lui-même de ses insignes, mais seulement les anges et notamment les archanges, protecteurs traditionnels des nations terrestres, et de leurs princes.[28]

Mais si le personnage central de l'image de Mersine n'est pas le Christ, il ne pourrait figurer qu'un empereur chrétien, un empereur précis ou l'empereur en général. Il serait certes superflu de rappeler que l'attitude, le costume militaire, le diadème et la sphère, qui déterminent l'iconographie de ce personnage, sont typiques pour les images des empereurs chrétiens du quatrième siècle et même au-delà,[29] et que des personnifications en attitude de respect et même couronnant le souverain font également partie du répertoire iconographique de l'art officiel de l'Empire chrétien romain, pendant la même période.[30] La main divine tendant une couronne appartient également à ce répertoire (fig. 6).[31] Aussi, l'identification du personnage central comme un empereur ne se heurte à aucune difficulté d'ordre iconographique. Mais comment expliquer l'hommage des astres rendu à un souverain qui se réclame de la religion du Christ?

Plusieurs traits, dans cette image, frappent par leur archaïsme. C'est le cas de la main de Dieu qui, tenant la couronne, descend verticalement d'un segment du ciel vers la tête de l'empereur. Le motif, on l'a déjà rappelé, apparaît dans la numismatique constantinienne; il se retrouve sur des bronzes

[28] Textes scriptuaires sur les anges des nations: Deuteronome XXXII, 8 et Daniel X, 13. Nombreux commentaires des théologiens, depuis les Pères de l'Église. Pour expliquer la sphère portée par les anges et non pas par le Christ, sur les images chrétiennes et plus spécialement byzantines, Kondakov pensait à une contamination par les personnifications des capitales, Rome et Constantinople. On les voit, en effet, tenant cet insigne du pouvoir, sur les diptyques consulaires, et leurs attitudes, derrière et à côtè du trône du magistrat, ont certainement inspiré les poses et même les gestes des anges, dans les images de la Vierge trônant.

[29] Les caractéristiques du diadème, sur le médaillon, ne sont pas assez nettes pour permettre des rapprochements plus précis. L'absence du casque, d'ailleurs fréquente, s'explique plus spécialement par l'acte du couronnement par la main divine. On notera, par contre, l'absence d'une croix sur la sphère. On pourrait, en effet, y voir un *terminus ante quem*, car à partir de Théodose II, la sphère tenue par l'empereur, sur les effigies monétaires, est surmontée d'une croix: Tolstoï, *Mon. Byz.*, pl. 5 et s.

[30] Exemples: Cohen, VII, Constantin le Grand, p. 273, n° 391, p. 274, n°s 392, 393, cf. p. 282, 301, 425. Gnecchi, *Med. rom.*, II, pl. 136, 2; 138, 4. Maurice, *Numism. Const.*, I, pl. IX, 3; XIV, 1, 8, etc.

[31] Voir le médaillon constantinien sur notre fig. 6. Le motif de la main divine a été introduit dans l'iconographie officielle par Constantin Ier ou Constance II: Eusèbe, *Hist. Eccl.*, X, 4, 6. Images monétaires: Cohen, VII, Constance II, p. 452–453, n° 88. Maurice, *Numism. Const.*, II, p. 526 et s., n° XIV. Tolstoï, I, pl. 3, n°s 78–80, 83–85, 87–89 (bronzes d'Arcadius). Même motif sur les émissions des impératrices du Ve siècle; il réapparait, après un long intervalle, sous Constantin V l'Iconoclaste: Wroth, II, pl. XLV, 5. Cf. Grabar, *L'empereur*, p. 113–115. Sur le couronnement par la main divine, à l'époque païenne: Alföldi, in *Röm. Mitt.*, 50, p. 56.

d'Arcadius et les émissions des impératrices du cinquième siècle, mais ne revient ensuite que sous les Iconoclastes.[32] Les personnifications du Soleil et de la Lune représentées à la même échelle que l'empereur n'apparaissent sur aucun monument de l'art officiel des empereurs chrétiens après Constantin, et le seul exemple que je connaisse du groupe symétrique des deux astres, représentés à cette taille et sous les traits de personnages encadrant l'empereur, appartient à une oeuvre païenne contemporaine de Constantin, le fameux sardoine du Cabinet des Médailles (fig. 7). Cette entaille, qui montre un souverain victorieux sur son char de guerre, est attribuée communément à Licinius et daterait donc des premières décades du quatrième siècle.[33] Les personnifications du Soleil et de la Lune, grandes et massives comme sur le médaillon de Mersine, portent sur leur tête respectivement, une couronne de rayons et un croissant; comme sur notre médaillon, elles tiennent de la même façon, posées sur l'épaule, leurs torches inclinées en arrière, dont la fumée, au lieu de monter, descend le long du cadre de la scène: ces détails servent manifestement à montrer que la lumière des deux astres sans s'éteindre, pâlit devant l'éclat lumineux de la personne de l'empereur; [34] elles s'avancent pareillement des deux côtés vers l'empereur et lui présentent, chacune, une sphère, — signe de la puissance universelle que ce prince aurait atteinte par sa victoire. Iconographiquement — si l'on ne considère que le groupe du prince et des deux astres personnifiés — c'est certainement l'image la plus apparentée à la composition de Mersine. Celle-ci dériverait d'un modèle païen semblable, mais où l'hommage des deux astres se rattachait peut-être, non pas à une scène de victoire sur le champ de bataille, mais à une représentation de couronnement, à l'occasion d'un début de règne, ou d'un anniversaire décennal ou autre. Mais il faut bien admettre que pareil hommage, par les deux astres, n'est imaginable, après Licinius, que dans l'iconographie officielle de Constantin, car, plus tard, aucun empereur chrétien n'a plus connu, dans son art symbolique, des représentations du Soleil et de la Lune, qui se laisseraient rapprocher soit du sardoine de Licinius soit de notre médaillon. Les dernières images moné-

[32] Voir la note précédente.

[33] E. Babelon, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibl. Nat.* (1897), n° 308, p. 160 et s., pl. XXXVII; Delbrueck, *Kaiserporträts*, p. 57 et fig. 24. Je n'ai pas pu consulter Gerda Bruns, *Staatskameen des 4. Jahrhunderts*, in *104. Winckelmannsprogramm* (Berlin, 1948), et ne connais donc pas la valeur de ses arguments qui tendraient à considérer ce camée comme une contre-façon du XVIe siècle. D'ailleurs, le médaillon de Mersine pourrait contribuer à défendre l'authenticité du camée, en offrant un autre exemple des mêmes motifs iconographiques, à savoir, des deux personnifications astrales (leur taille, la fumée des torches).

[34] En effet, je ne crois pas que la direction prise par la fumée des torches ne s'explique, dans les deux cas, que par le désir de suivre la ligne incurvée du cadre.

taires d'un *Sol Invictus* rapproché de l'empereur (personnifié par une figure masculine) appartiennent bien à la numismatique constantinienne.[35] C'est sous Constantin aussi que, sur l'arc de triomphe, à Rome, on multiplia les effigies de ce dieu, en le présentant comme l'inspirateur de la victoire de Constantin sur Maxence, et on y ajouta deux figurations symétriques du *Sol* et de la *Luna*, sur leurs chars, conformément à l'iconographie traditionnelle de l'universalité et de l'éternité d'une puissance surhumaine.[36] Ce n'est que dans cette dernière version iconographique qu'on retrouve, plus tard, les personnifications des deux astres, par exemple sur la base de la colonne triomphale d'Arcadius, à Constantinople.[37] Les chars du Soleil et de la Lune y flanquent d'ailleurs – par deux fois – non pas l'effigie des deux empereurs triomphateurs, mais la croix – instrument de leur victoire, et il se pourrait que, vers 400, l'idée de l'universalité du pouvoir que figuraient traditionnellement les images symétriques des astres du jour et de la nuit, était appliquée, non plus au gouvernement d'un empereur (notion païenne), mais à celui du champion de la croix, le Christ.

Quoi qu'il en soit, l'iconographie du *Sol* et de la *Luna*, sur le médaillon de Mersine, rejoint la version qui ne nous est attestée que pour l'époque constantinienne, celle du sardoine de Licinius. Cela ne nous empêche pas, évidement, d'interpréter l'hommage des deux astres, comme s'il s'adressait non pas à l'empereur, mais au signe de la croix qu'il porte au bout de sa lance. Il semble, en effet, que le dernier en date des monuments où les deux signes du Soleil et de la Lune (reproduits sur le médaillon de Mersine, au-dessus des personnifications des mêmes astres) puissent être interprêtés comme des symboles du pouvoir universel et éternel de l'empereur, est un grand médaillon constantinien de l'ancienne collection Carlos de Beistegui, au Cabinet des Médailles.[38] Il est vrai que, sur ce médaillon, les deux signes n'encadrent pas directement d'effigie du souverain, mais celle d'un *Sol*-cocher, monté sur un char et dominant de là un Océan et une Terre. Mais étant donné la gravure de l'avers de cette même pièce, où Constantin

[35] Celle de Constantin et de ses fils: Cohen, VII, p. 387, n° 18. Maurice, *Num. Const.*, I, pl. VIII, 10; IX, 3. Particulièrement suggestive, comme pendant à notre médaillon, est une monnaie constantinienne où l'on voit l'empereur tenant le labarum chrétien et couronné par le Soleil personnifié: reproduction dans A. Alföldi, in *Pisciculi*, Mélanges F. I. Dölger, pl. 2, 1. D'un intérêt analogue est l'effigie monétaire constantinienne qui figure l'empereur tenant dans une main le monogramme du Christ et dans l'autre le phenix: Maurice, *l.c.*, I, pl. XVI, 7, 8.

[36] H. L'Orange, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens* (Berlin, 1939), p. 174 et s. et pl. 38.

[37] E. H. Freshfield, in *Archaeologia*, LXXII (1921–1922), pl. XV et s.; Grabar, *L'empereur*, pl. XV, cf. pl. XIII (Phosphoros et Hesperos portant des torches).

[38] E. Babelon, in *Mélanges Boissier* (1903), pp. 49–55.

apparait en "nouveau Hélios" accompagné comme de son ombre de l'effigie du *Sol*, les symboles attribués au Soleil s'entendent normalement aussi de l'empereur, son incarnation.

Seulement, cette iconographie disparaît en même temps que les autres allusions à la religion solaire des empereurs, et après Constantin, ce n'est plus l'empereur, mais le Christ seulement qui sera accompagné des deux signes astraux, sur les images. Car, dans le christianisme, Dieu seul est cosmocrator, l'universalité du pouvoir de l'empereur ne s'étendant pas aux sphères célestes.

Certes, les panégyristes chrétiens, à travers toute l'histoire byzantine,[39] continuèrent à comparer les empereurs au soleil, et Corripus, par exemple, déclarait que le jour de l'avènement de Justin II, deux soleils se levèrent au-dessus de l'Empire.[40] Les acclamations rituelles à la Cour comparaient l'avènement du monarque au lever du soleil; [41] et à la fin du moyen âge encore, la singulière cérémonie de la "prokypsis" [42] comprenait des aménagements de lumière artificielle qui, en éclairant violemment les empereurs, les faisaient apparaître brillants comme le soleil. Ces métaphores des panégyristes et ces cérémonies se rattachaient visiblement à la tradition préchrétienne de l'empereur – "nouveau Hélios." Mais on ne devrait pas insister sur le lien avec cette tradition tenace du sujet de notre médaillon, où le Soleil apparaît, non pas seul, mais accompagné de la Lune, et où il se tient en subordonné de l'empereur et non pas comme son égal, qui est la notion propre du souverain "nouveau Hélios." C'est l'adoption du christianisme qui, pour la première fois, a pu faire d'un empereur, non plus un égal (un "frère," selon la titulature persane des Sassanides) du soleil, comme

[39] Pacatus, *Panégyr. à Théodose*, éd. W. Baehrens (1911), p. 91. Thémiste, *Oratio* III, éd. Dindorf (Constance II, en 357). Himérios, *Eclogue*, XII, 6, éd. Deubner, p. 24 (Hélios est l'ancêtre de Constance II). Corripus, *Laud. Iustini*, 1, 148 et s., cf. Préface, 30 et s. et 4, 245. Inscription sur la colonne de Théodose = *Anthol. Palat.*, 16, 65. A l'époque des Comnène, panégyriques de Théodore Prodrome: Migne, *P.G.*, 133, col. 1339, 1352, 1374, 1377, etc. Des passages de panégyristes du XIIIe siècle, Nicolas Eirenikos et Manuel Holobolos, dans: A. Heisenberg, *Aus der Geschichte und Literatur der Palaiologenzeit* (München, 1920), p. 97 et s., 112 et s.; M. Treu, in *Byz. Zeit.*, 5 (1896), p. 538 et s. Cf. F. Dölger, *Antike und Christentum*, VI, 1, p. 31–32; *Sol Salutis*², pp. 67, 394 et s.; Kollwitz, *Die oström. Plastik*, p. 9 et s.; Grabar, *L'émpereur*, p. 104–105; Treitinger, *Die oström. Kaiser- und Reichsidee*, p. 112 et s. Textes pour l'époque païenne: Alföldi, in *Hermes*, 65 (1930), pp. 381–382.

[40] Corripus, *l.c.*, 1, 148 et s. Cf. sur Néron (*Anthol. Palat.* 9, 178): l'empereur et le soleil projettent un égal éclat de lumière: ἴσον φέγγος.

[41] Je dois la connaissance de cette expression du culte solaire des empereurs, parmi les traces qu'on en conservait à Byzance, au professeur E. Kantorowicz, qui la releva, en citant le Livre des Cérémonies, dans une brillante conférence à Dumbarton Oaks, en Avril 1950.

[42] Heisenberg, *l.c.*, p. 85, et s.; M. A. Andreeva, in *Seminarium Kondakov.*, I (1927), p. 157 et s.; Treitinger, *l.c.*, p. 112 et s.

jusqu'alors, mais son supérieur, dans ce sens tout au moins qu'il représentait sur terre la puissance universelle de Dieu, maître du soleil et des cieux. Ainsi, Constantin païen était un "nouveau Hélios" (on se rapelle sa statue à Constantinople et l'inscription qui l'accompagnait) [43] ou lieutenant du *Sol Invictus* (médailles, et peut-être sculptures de l'arc romain); [44] mais, agissant en envoyé du Dieu chrétien, au Concile de Nicée, il était, selon Eusèbe, comme un ange du ciel.[45] En égal du soleil, il brillait comme lui de la lumière matérielle de l'astre diurne; en ange céleste, il répandait, par l'éclat de son corps et même de ses vêtements, une lumière qui n'était pas de ce monde et par conséquent supérieure à celle du soleil. Eusèbe ne dit pas textuellement que l'éclat de Constantin dépassait la lumière du soleil, mais on ne saurait en douter en se rappelant tous les passages où il décrit le pouvoir de Dieu sur le soleil, la lune et les étoiles et magnifie ainsi la lumière incomparable de Dieu et de son royaume céleste.[46]

L'image du médaillon de Mersine serait ainsi comme un pendant chrétien ou une antithèse aux figurations de l'empereur en sa qualité de "nouveau Hélios." Elle chercherait à exprimer les rapports nouveaux qui s'établissent entre le souverain porteur de la croix chrétienne et les grands astres du ciel, eux aussi soumis au pouvoir du Christ et de sa croix. Cependant, il est peut-être préférable de ne pas trop insister sur une pareille hypothèse, étant donné que les personnifications du Soleil et de la Lune, sur le médaillon de Mersine, y figurent peut-être moins en tant qu'images d'astres qu'en symboles de l'Orient et de l'Occident, c'est-à-dire de l'Univers terrestre soumis à l'empereur chrétien.[47]

Il n'en reste pas moins que ces deux figures sont empruntées à une icono-

[43] Inscription sous la statue de Constantin-Hélios, à Constantinople (son authenticité a été souvent mise en doute: récemment, A. Frolow, in *Rev. Hist. Rel.*, 1944, 65–66): *Κωνσταντίνῳ λάμποντι ʿηλίουδίκην* (Léon Gramm., *Chron.*, p. 87, éd. Bonn). Inscription à Termessos, en Pisidie: *Κωνσταντίνῳ ⟨νέῳ⟩ ʿηλίῳ παντεπόπτῃ*: Lankoronski, *Villes de Pisidie*: II, p. 218, n° 82.

[44] Par exemple, Maurice, *l.c.*, I, pl. VIII, 10 et 11; II, pl. I, 13–15; pl. II, 1, 6, 10; etc. Cf. médaille de l'anc. coll. Beistegui.

Quant à l'arc constantinien, son étude exhaustive récente par M. L'Orange (*Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*) (1939) a bien prouvé que, vers 312, Constantin croyait agir et vaincre *instinctu* du Sol Invictus.

[45] Eusèbe, *Laud. Const.*, X: Migne, *P.G.*, 20, col. 1065.

[46] Eusèbe, *Laud. Const.*, X: Migne, *P.G.*, 20, col. 1373, 1380, 1384. Cf. *Vita Const.*, I, 28 (*ibid.*, col. 944): croix au-dessus du soleil, dans la vision de l'empereur. Jean Chrys. (Migne, *P.G.*, 58, col. 537): le signe qui précédera le Christ, lors de sa seconde venue (c'est-à-dire, la croix) sera plus lumineux que les rayons du soleil.

[47] Un texte d'Eusèbe (*Hist. Eccl.*, X, 9, 6–7) aurait pu être illustré par le médaillon de Mersine: après la victoire de Constantin sur Licinius, l'empereur assura la paix depuis l'Orient (où le soleil se lève), jusqu'au couchant, et la lumière remplit le tout (*ἦν δὲ φωτὸς ἔμπλεα πάντα*).

graphie qui ne se prolonge pas au delà de l'époque de Constantin et de ses fils. S'agirait-il d'une composition de cette époque? ou d'une création un peu postérieure, mais qui s'inspirait de l'art constantinien, avec l'intention de représenter Constantin? J'incline pour la deuxième alternative, et voici pourquoi:

(1) Une composition créée sous Constantin appartiendrait à l'art officiel de ce règne. Or, non seulement l'abondante numismatique de ce temps ne nous offre pas d'images semblables, mais un détail – le Sol personnifié par une figure *féminine*, contrairement à l'usage antique – semble exclure l'origine officielle de cette composition.

(2) Une personnification féminine du Sol aurait pu être imaginée dans un atelier moins expert en traditions iconographiques, avec l'intention de figurer de part et d'autre de l'empereur, deux personnifications symétriques – sur le modèle des Victoires, des Vertus ou des villes ou pays personnifiés. En interprètant Sol et Luna comme Orient et Occident, on partait d'ailleurs de mots qui, en grec, sont de genre féminin: Ἀνατολή, Δύσις. Or, il y a des chances à ce qu'on ait affaire à une composition d'origine orientale: en effet, ce sont des monuments orientaux seulement qui placent le Soleil à droite du spectateur.[48]

(3) Une création postérieure au règne de Constantin aurait pu donner à une image de cet empereur un caractère prophylactique, et même choisir ce sujet, en vue d'une intention de ce genre. Une telle démarche s'accorderait avec les observations sur les divers objets du Trésor de Mersine que nous avons exposées plus haut. Elle expliquerait le détail iconographique (figure féminine pour Sol) que nous venons de relever et qu'on attribuerait plus facilement à un fabricant d'amulettes. En outre, la présence des signes du Soleil et de la Lune, encadrant l'empereur staurophore, est aussi exceptionnelle dans le grand art grec conforme à la tradition iconographique des médailles prophylactiques, païennes et chrétiennes.[49] C'est dans cette ambiance qu'on situerait le mieux l'image tout entière, mais sans l'éloigner trop, cependant, de l'âge constantinien, à cause du motif des deux astres, personnifiés par des figures de grande taille (v. *supra*).

Une question se pose alors: la croix tenue par l'empereur est-elle con-

[48] Amulettes syro-égyptiennes: Campbell Bonner, *Studies in Magical Amulets chiefly Graeco-Egyptian*, pl. IX, 192; X, 203, 204, etc. Même ordre, sur la miniature de l'Ascension, dans l'Ev. syriaque de Rabula, à Florence, et sur une image sassanide: I. Orbeli et K. Trever, *Orfèvrerie sassanide* (1935), pl. 20.

[49] Bonner, *l.c.*, p. 140 et s., 235–236, pl. IX, X, XIX, XXIV, avec plusieurs ex. sur chaque planche (voir dans cet ouvrage, la bibliographie des publications antérieures). G. Schlumberger, in *Mélanges arch. byz.* (1895), p. 122, n° 3. Cf. Cabrol, *Dict.*, s.v. "Amulettes," col. 1847–1848, 1850, fig. 508.

cevable, dans une composition du quatrième siècle? L'art *officiel* n'offre aucun exemple d'empereur portant la croix avant le cinquième siècle. Aussi, c'est à cette époque que, tout d'abord, on voudrait attribuer le prototype de l'image de Mersine. Mais, en dehors d'autres traits iconographiques (v. *supra*) qui plaident en faveur d'une date plus ancienne, deux autres considérations nous la suggèrent également. C'est d'abord, la fréquence de la croix portée par le Christ et par certains apôtres (saint Pierre, saint Paul), dans l'art chrétien à partir de la première moitié du quatrième siècle.[50] Le thème existait donc déjà, dans l'iconographie sacrée,[51] et les amulettes pouvaient s'en inspirer. D'autre part, la forme un peu particulière de la croix, sur notre médaillon, se distingue de celle qu'on attribue à la croix, sur les images impériales du cinquième siècle. Mince et longue, s'élevant bien au-dessus de la tête de l'empereur, elle offre une barre transversale particulièrement courte. On dirait, que l'empereur tient sa lance traditionnelle, la pointe en bas et munie, à l'extrémité opposée, de la traverse qui, d'habitude, retient le fanion d'un *vexillum* ou d'un *labarum*. Les proportions sont les mêmes, et seule l'absence de la pièce d'étoffe distingue l'objet que tient l'empereur du médaillon de l'étendard chrétien des empereurs du Bas Empire (fig. 11 et 12).[52]

C'est en somme l'objet que M. Grégoire proposait d'imaginer dans la main de Constantin, sur sa statue du *Forum Romanum* en commentant sa description par Eusèbe.[53] Une tradition iconographique, dont nous ignorons tout, aurait-elle conservé le souvenir de cette forme initiale du "signe de la Passion" du Christ, porté par le Constantin de cette statue,[54] jusqu'à l'époque où l'on créa le prototype du médaillon de Mersine? On croit en retrouver

[50] Je pense aux sarcophages romains, avec le Christ et la double procession des apôtres. Voir aussi, M. Sulzenberger, in *Byzantion*, II (1925), p. 337 et s.

[51] H. V. Schönebeck, in *Riv. arch. crist.*, 14 (1937), p. 339 et s.; E. Peterson, in *Ephemerides liturgicae* (Vatican), 59 (1945), pp. 52–68, et le sarcophage récemment trouvé sous St-Pierre, avec une grande croix "latine" (vers 340): L. de Bruyne, in *Riv. arch. crist.*, XXI (1944–1945), p. 252, fig. 2.

[52] Voir surtout le *vexillum* sur un *solidus* de Constantin (v. Schönebeck, *Beiträge zur Religionspolitik des Maxentius und Constantin* (1939), pl. VI, 4): il y a une première antenne libre et une seconde, plus bas, qui porte le fanion. Voir aussi le curieux "étendard" qu'Astarté tient sur de nombreuses effigies monétaires du III[e] siècle de notre ère, sur les émissions des villes de la Phénicie: G. F. Hill, *Brit. Mus., Catal. of the Greek Coins of Phoenicia* (1910), pl. IX, 10, X, 1, 4, 6, 7, XI, 5, etc. Je remercie M. H. Stern de m'avoir signalé ces derniers exemples.

[53] H. Grégoire, *La statue de Constantin et le signe de la croix*, in *L'Antiquité classique*, I (1932), pp. 135–143.

[54] Eusèbe, *Hist. Eccl.*, IX, 9, 10: . . . *τοῦ σωτηρίου τρόπαιον πάθους ὑπὸ χεῖρα ἰδίαις εἰκόνος . . . τὸ σωτήριον σημεῖον . . . τούτῳ τῷ σωτηριώδει σημείῳ* . . . *Vita Const.*, I, 40: . . . *σταυρὸς . . . ὑψηλὸν δόρυ σταυροῦ σχήματι.*

une autre trace, sur une miniature du neuvième siècle, dans le Psautier Chludov (fig. 8): pour montrer le signe protecteur des justes (psaume 59.6), le peintre y figure "saint Constantin" en cavalier qui tue des ennemis au moyen d'une longue lance avec, à son sommet, une croix munie d'une branche transversale plus courte encore que sur la croix du médaillon de Mersine.[55] Les illustrations de ce psautier, on le sait, imitent des modèles très archaïques, et le dessin en raccourci savant du cheval cabré de Constantin remonte certainement aux derniers siècles de l'Antiquité. Ce modèle de l'image du psautier appartient donc à une époque qui pouvait se souvenir de l'iconographie constantinienne. Les images du médaillon et de la miniature du psautier auraient ceci en commun, qu'elles seraient des adaptations de certains éléments de l'iconographie constantinienne à l'art religieux postérieur, l'une en vue d'une illustration du psautier, l'autre pour une image prophylactique.

Il est possible, enfin, que le fameux tissu de la cathédrale de Bamberg (antérieur au milieu du onzième siècle) nous conserve une troisième image due à un prototype semblable, c'est-à-dire inspiré partiellement par l'iconographie constantinienne (fig. 9). En effet, deux motifs y témoignent d'une telle inspiration: le labarum dans la main de l'empereur (anonyme) et — nous pouvons l'affirmer à la suite d'une recherche récente de M. Deér [56] — le casque tendu par l'une des personnifications de villes ou de pays qui encadrent le prince. Ce casque, avec sa haute crinière rigide et les bandes qui se croisent sur sa surface sphérique, n'est autre que la "casque de Constantin" dans sa forme initiale (avant les transformations qu'il devait subir par la suite, comme couvre-chef consacré des empereurs du Bas Empire et de Byzance).[57] D'autres motifs archaïques, sur la même image de Bamberg (le thème de la présentation de casques [58] et les couronnes des personnifications garnies de petites boules le long de leur bord supérieur) [59] parlent également en faveur d'une inspiration par une image de haute époque.

[55] Cf. Tikkanen, *Psalterillustrationen*, pl. I, 1.

[56] J. Deér, *Der Ursprung der Kaiserkrone*, in *Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte*, 8 (1950), pp. 51–87.

[57] Sur cette évolution en partant du casque de Constantin, voir l'étude de M. Deér citée à la note précédente. Sur le casque de Constantin et son importance: Alföldi, in *J. Rom. Stud.*, XXII (1932), p. 9 et s., et in *Studia Romana in Honour of A. C. Johnson* (Princeton, 1950).

[58] Une peinture murale du début du règne de Constantin, au palais impérial de Milan, représentait Fausta offrant un casque à Constantin. — Fragment de la couronne du roi lombard Agilulfe (VIIe siècle), où deux personnages présentent au roi les casques des princes vaincus (phot. Alinari 17158): Florence, Museo Nazionale.

[59] Ces boules apparaissent dès le IVe siècle, sur les couronnes crénelées des personnifications des villes, dans l'iconographie des monnaies romaines. Par exemple, médaille de Gratien: Pierce et Tyler, *l.c.*, I, fig. 50, b; médaille d'Eugène: Oscar Ulrich-Banza, *Moneta mediolanensis* (352–498). Venise (1949), tav. E.

Tout compte fait, l'analyse de l'image qui décore le médaillon de Mersine nous fait conclure à une représentation créée à une époque assez rapprochée du règne de Constantin, pour retenir certains éléments de l'iconographie de ce temps, je suppose, au quatrième siècle, mais probablement en dehors de l'art officiel et en vue d'une figuration prophylactique. Comme la plupart des amulettes, et en particulier des médailles porte-bonheur ornées des signes du Soleil et de la Lune, cette représentation a dû être composée en Orient, peut-être en Syrie, aux confins de laquelle d'ailleurs, le médaillon fut trouvé. L'ordre dans lequel y figurent les deux astres (le Soleil à droite) est également typique pour la Syrie (v. *supra*).

Enfin, le décor du cadre extérieur, avec sa course effrénée d'animaux divers, me semble témoigner dans le même sens. Deux particularités distinguent cette frise d'animaux, en dehors du modelé et du dessin correct et des raccourcis difficiles de ces images: (1) tous ces animaux, qui font le tour du médaillon, y sont représentés de façon à ce qu'on puisse les voir tous à la fois, sans avoir à tourner le médaillon; pour cette frise du cadre extérieur, dans toutes ses parties, il y a un "haut" et un "bas" uniques, qui coïncident avec le haut et le bas de la scène impériale du milieu. Autrement dit, l'auteur du médaillon en a traité toutes les parties (scène et animaux du cadre) en tenant compte de l'effet de l'ensemble et en sachant que le médaillon sera toujours placé de la même façon, par rapport au spectateur. Cette dernière condition est normalement remplie lorsqu'il s'agit d'un médaillon porté en collier. Il n'est donc point étonnant si nous trouvons des cadres avec personnages (jeux de putti) ordonnés de la même façon (haut et bas observés sur toutes les parties du cadre), sur les vêtements coptes du cinquième siècle,[60] car les gros motifs de décor que renferment ces cadres ronds ou rectangulaires avaient nécessairement des emplacements fixes sur la tunique (poitrine et dos) (fig. 10). L'orfèvre qui confectionna le médaillon de Mersine en avait donc conçu le décor du cadre, selon une mode que nous constatons aux premiers siècles de l'Empire chrétien. Ajoutons que cette façon de subordonner le décor du cadre au sujet central suppose — ou presque — que les deux parties en ont été créées en même temps. D'où, évidemment, une possibilité d'un lien plus étroit entre la scène impériale et la course des animaux, sur notre médaillon (v. *infra*).

[60] Peirce et Tyler, *L'art byzantin*, I, fig. 156 et 157. Une patère en or du Trésor de Petrossa offre un autre exemple de frise circulaire conçue comme un tableau unique, avec un haut et un bas valables pour l'ensemble des représentations d'hommes et d'animaux qu'on y trouve: Reinach, *Répertoire des reliefs*, II, p. 159. Voir aussi l'ordonnance d'une rangée circulaire de bustes (d'apôtres?) sur le pourtour du médaillon-amulette d'Adana: Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, pl. VII.

(2) La deuxième particularité de la frise des animaux, c'est l'intensité dramatique de la course de ces bêtes, parmi lesquelles on distingue, de bas en haut, de chaque côté: des chiens, des renards (?), des lièvres (un lièvre en raccourci, de chaque côté), des quadrupèdes plus grands, parmi lesquels je reconnais des lions. On connaît sur beaucoup d'autres monuments des représentations semblables d'animaux en fuite, leur course effrenée s'expliquant ordinairement par la présence du ou des chasseurs qui les poursuivent. Sur le médaillon, le thème de la chasse est maintenu, puisqu'on y voit les chiens du chasseur, sinon le chasseur lui-même. Il s'agit d'un sujet consacré de l'art mésopotamien et iranien de tous les temps et qui, à l'époque du médaillon de Mersine, était représenté parallèlement par des oeuvres sassanides (Taq-i-Bostan, plats, etc.) et des oeuvres hellénistico-romaines (nombreux exemples de mosaïques de pavement, à Antioche, en Afrique du Nord et ailleurs; objets mobiles): chasse royale chez les Sassanides, chasse impériale romaine, chasse mythologique à tendance philosophique et moralisante, fournissaient aux artistes des occasions multiples, pour représenter de ces scènes de poursuite de fauves et de triomphes sur les animaux sauvages. D'un groupe à l'autre, l'iconographie et le style varient considérablement, mais on en connaît un groupe (sur des pièces d'orfèvrerie qui, de ce point de vue technique aussi, se rapprochent de notre médaillon) où l'on retrouve la même intensité des mouvements dramatiques qui caractérise les animaux du médaillon et qui, en dehors du monde classique, distingue les scènes de chasse iraniennes et barbares. Il s'agit d'un broc à l'Antiquarium de Berlin,[61] du dossier incrusté d'un trône au Musée archéologique de Florence, d'une plaque de technique semblable au Louvre et d'une autre au Bargello: tous ces objets en bronze incrusté de figures en argent et en cuivre représentent des chasses de grand style; on suppose, des chasses impériales. Or, ces images de chasse dramatiques, sur les objets romains, sont bien des oeuvres du quatrième siècle,[62] et par conséquent contemporaines des autres monuments qui nous avaient aidé à "situer" l'art du médaillon de Mersine. Autrement dit, la frise des animaux, créée ensemble avec la scène du milieu (v. *supra*), a pu appartenir elle aussi, à une création du Bas Empire.

Chronologiquement, par conséquent, les images que je viens de citer autorisent cette conclusion. Mais il est probable aussi que la course des animaux qu'on vient de rapprocher des chasses impériales du quatrième siècle, complétait d'une façon quelconque la symbolique de la scène cen-

[61] Pour tout ce groupe de monuments: A. Minto, in *Critica d'Arte*, I (1935–1936), p. 127 et s., pl. 88 et 93; Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1947), p. 226 et s., 241 et s., pl. LVI, LVII, cf. pl. LXXVI à LXXVIII; Peirce et Tyler, *l.c.*, I, fig. 67.

[62] Sur la date, voir la discussion, Doro Levi, *l.c.*

trale, avec l'empereur et les deux personnifications. Si le chasseur — devant qui fuient les animaux du cadre — n'est pas représenté sur le cadre du médaillon, c'est que ce chasseur n'est autre que le souverain de la scène du milieu. C'est une ordonnance qui rappelle des mosaïques de pavement contemporaines du médaillon de Mersine et où, au milieu de divers épisodes de chasse héroïque, se tient Dionysos — le vainqueur universel (Antioche, la mosaïque "Worcester").[63] Dans le cadre de l'iconographie impériale romaine, le thème du chasseur héroïque était image de la *virtus* et de la *magnitudo* du souverain triomphateur. C'est une symbolique analogue qu'a voulu évoquer peut-être l'auteur du médaillon de Mersine, lorsqu'il rapprocha l'image du monarque universel en gloire et la course des animaux. L'omission de la figure de l'empereur poursuivant les bêtes ne manque probablement que pour des raisons esthétiques: on se rappelle l'aspect peu attrayant de ce plat sassanide qui — pour exprimer sans doute des idées fort semblables — réunit, l'une au dessus de l'autre, les scènes complémentaires du roi en majesté et du roi-chasseur.[64]

Le grand monument constantinien, son arc de triomphe à Rome, retient, lui-aussi le rapprochement triomphe-chasse, mais comme sur le médaillon de Mersine, les images des exploits cynégétiques n'y figurent qu'en marge du thème central, qui est la puissance sur l'Univers acquise par la victoire: sur l'arc, la chasse impériale n'apparaît que sur les *tondi*, reliefs autonomes et même plus anciens incorporés au cycle symbolique constantinien; [65] sur le médaillon de Mersine, le défilé des bêtes, victimes des victoire cynégétiques de l'empereur (?), est renvoyé sur le cadre extérieur. Enfin la frise des animaux en course effrénée, en bordure du médaillon, s'ajoute à d'autres motifs orientaux que nous avons relevés, sur cet objet, dont l'origine dans un pays du Levant, probablement la Syrie, devient d'autant plus probable.

[63] *Ibid.*, p. 363 et s.

[64] K. Erdmann, *Die Kunst Irans zur Zeit der Sassaniden* (Berlin, 1943), pl. 67.

[65] L'Orange, *l.c.*, p. 167 et s., pl. 39 et s.